# 唐代的音乐环境与乐府边塞诗的繁荣

## ——兼论唐代边塞诗“亲历边塞”之外的“想象边塞”

陶成涛

〔摘　要〕　唐代边塞诗的繁荣，学者多关注唐代军事、政治、社会等因素的影响以及诗人游边出塞的现实经历在文学中的反映。对于唐代边塞和异域风情音乐在内地持续流行的艺术背景却失之考察。具有边塞和异域风情的音乐环境对于乐府边塞诗的繁荣所产生的作用是直接和明显的。“丝绸之路”传入的胡琴、琵琶等异域乐器以及边疆和异域进献的《凉州》《伊州》《石州》《柘枝》等大曲，加之中原的乐器如琴、本土音乐如《水调》也都沾染了边塞和异域音乐的风气，为唐代乐府边塞诗的繁荣提供了持续的生成性文艺土壤。唐代以具有边塞和异域音乐风情的乐曲来配合演奏诗人的边塞诗作品，促使了唐代边塞诗在乐府环境中的持续繁荣。大量诗人虽无亲临边塞的经历，但是他们借助音乐想象，也创作了大量乐府边塞诗。“亲历边塞”之外的“想象边塞”，构成了唐代边塞诗的半壁江山。

〔关键词〕　唐代　音乐　边塞诗

唐代边塞诗的繁荣，学者多关注唐代军事、政治、社会等因素的影响，以及诗人游边出塞经历在诗歌中的反映。陈铁民先生《关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣》是一篇强调文人出塞经历对盛唐边塞诗创作具有关键性影响的文章①。陈文指出了初盛唐文人出塞、游边、入幕、使边的经历都对边塞诗繁荣有直接影响②。边塞诗的繁荣离不开唐代的军事、政治、社会因素以及文人游边出塞的经历，但是边塞诗的繁荣也有其自身的艺术规律。学界往往重视唐代边塞诗繁荣的社会因素，而对于边塞诗繁荣的乐府环境相对忽视。唐代大量边塞诗以乐府诗的形式存在，乐府边塞诗的繁荣，在社会因素和诗人现实经历之外，音乐文学自身的艺术规律显然更重要。唐代因“丝绸之路”传入的异域乐器和具有边塞、异域风情的音乐在内地的广泛流行，使得大量的乐府边塞诗得以持续繁荣，构成了唐代边塞诗的半壁江山。

唐代音乐文化异常繁荣。一方面，吴歌西曲继续在民间发展并持续影响诗人的创作；另一方面，由于统治阶级礼乐文化的建设以及自身享乐的需要，大量的胡乐进入宫廷。“唐初，因征服漠北的机会，胡乐传入中国的机会乃较前更活泼。贞观时期，九部伎加上高昌伎成为十部伎，即为明证。又因安叱奴、王长通、白明达等重用胡乐工，并授予高官。隋炀帝时，白明达奉命制作胡风新曲，当时胡乐新曲，陆续出现。太宗时期，乐工裴

基金项目：本文系2017年度国家社科基金重大项目“中国古代音乐文学通史”（17ZDA241）子项目“齐梁陈隋初盛唐音乐文学通史”阶段性成果、2018年度教育部青年基金项目“中古诗歌的音乐生成与新变研究”（18YJ751044）阶段性成果。

作者：陶成涛，西北大学文学院讲师，文学博士，710127。

裨符所作琵琶曲之《胜蛮奴》《火凤》《倾杯乐》等，太宗赞誉为‘声度清美’。此类乐伎至高宗，曾风行一时，堪可称为唐朝中叶胡部新声之先驱。”③唐朝开放的文化政策也使得音乐不局限于宫廷，太常音乐人和乐工定期入朝，平时居住于宫外④，有利于宫廷音乐的广泛流布。丰富的音乐文化持续着声诗的繁荣，也促使边塞诗的创作持续受到来自“丝绸之路”上持续传入的音乐乐器和乐调曲调的影响。这其中影响最大的乐器是胡琴和琵琶，影响最大的乐调是边地进献来的大曲。

一、胡琴琵琶与边塞诗

胡琴即五弦琵琶。与唐代之前已经流入中国的曲项四弦琵琶不同的是，五弦琵琶为横抱式演奏。中国明清琵琶为四弦竖抱式，五弦琵琶（胡琴）在中国绝迹，只有一件保留在日本正仓院中。

李贺《感春》诗中有“胡琴今日恨，急语向檀槽”，《李长吉歌诗王琦汇解》释云：

> 昔人谓琵琶即是胡琴，考岑参《白雪歌》云：“中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。”则胡琴、琵琶，乃二物也。又琵琶，据傅玄赋，汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝筑为马上之乐，欲从方俗语，故曰琵琶。杜挚云：“长城之役，弦鼗而鼓之”，是琵琶本不起胡中，谓之胡琴，当不其然。考唐时有五弦琵琶一器，如琵琶而小，北国所出。旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚。后人习为搊琵琶。唐人所谓胡琴，应是五弦琵琶耳。檀槽，谓以紫檀木为琵琶槽。张祜诗“金屑檀槽玉腕明”、王建诗“黄金捍拨紫檀槽”、王仁裕诗“红装齐抱紫檀槽”是也。⑤

此论最为贴切。比之日本学者林谦三《东亚乐器考》认为“胡琴即琵琶”⑥的说法更为明确。

五弦琵琶（胡琴）在唐代的流传对四弦琵琶和琴乐都产生了相当大的革命，乐器音域的进一步扩大以及异域音乐的持续传入，使得琵琶曲、琴曲的演奏风格都明显融入了音节铿锵、音调悲凉的胡乐边声，这些都促使边塞诗的音乐环境在唐代中原甚至南方地区持续地发展和繁荣。

刘长卿《鄂渚听杜别驾弹胡琴》：“文姬留此曲，千载一知音。不解胡人语，空留楚客心。声随边草动，意入陇云深。何事长江上，萧萧出塞吟。”⑦许浑《听琵琶》：“欲写明妃万里情，紫槽红拨夜丁丁。胡沙望尽汉宫远，月落天山闻一声。”⑧皆是写胡琴和琵琶之中的出塞、边关之音乐想象。杜甫《咏怀古迹》其三有“千载琵琶作胡语”之句，《杜诗详注》解释云：“庾信《昭君词》：‘胡风入骨冷，夜月照心明。方调琴上曲，变入胡笳声’。瀚曰：‘琵琶句，乃融化其语。’《释名》：琵琶，本边人马上所鼓也，推于前曰琵，引却曰琶。石崇《明君词序》：‘昔公主嫁乌孙，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思’，其送明君亦必尔也，其造新曲，多哀怨之声。《琴操》：‘昭君在外，恨帝始不见遇，乃作怨思之歌，后人名为《昭君怨》’”。⑨此亦可见琵琶之乐后来融入琴曲。《通典》所载“四方乐”之“西戎五国”（高昌、龟兹、疏勒、康国、安国）中，除康国以胡旋舞著名，其余四国的乐器皆有“琵琶”“五弦琵琶”以及“横笛”“筚篥”，《通典》云“又有新声自河西至者，号‘胡音声’，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。”⑩任半塘先生《唐声诗》中指出：“至于唐代胡乐之盛，可因《通典》一四二所载后魏宣武以来胡声发展之大势及一四六载周、隋以来管弦曲与鼓舞曲分用西凉、龟兹诸乐之事实推之，众所周知，毋俟觌缕，在上列胡乐之七部中，又以龟兹乐为最著。日本林谦三《隋唐燕乐调研究》谓唐代胡乐虽不限龟兹一种，而其他胡乐之在中国者，大抵为龟兹所掩，龟兹乐予中国音乐之感化最深。中国人对于乐调之传统观念，向以宫声为调首者，竟因此而有所变更，于是音界大展云云。龟兹之主要乐器为琵琶，唐人之精此伎与赏此伎者均特盛，唐诗中咏琵琶者亦特多。仅敦煌石窟‘伎乐天’之大量壁画中，已可验得当时琵琶地位如何重要，在唐人音乐生活中实多不离琵琶。因此相当部分之声诗必托于胡乐，托于龟兹乐，托于琵琶。……惟琵琶之传入中国，早在汉代，想来广泛使用，初不以奏胡乐为限；久之，遂有胡制、汉制及二者兼制之分通典一四四。

无论纯粹胡乐或半胡化之西凉乐，或参杂若干胡乐成分的法曲，甚至全无胡乐成分之清商乐内，皆可用琵琶伴奏。”⑫

琵琶曲中有《王昭君》。刘长卿《王昭君歌》：“自矜娇艳色，不顾丹青人。那知粉绘能相负，却使容华翻误身。上马辞君嫁骄虏，玉颜对人啼不语。北风雁急浮云秋，万里独见黄河流。纤腰不复汉宫宠，双蛾长向胡天愁。琵琶弦中苦调多，萧萧羌笛声相和。谁怜一曲传乐府，能使千秋伤绮罗。”此琵琶曲后改制为琴曲，名《昭君怨》，诸多作为声诗的《昭君怨》即来自于此乐。顾况听琵琶后的关塞音乐想象，围绕昭君，更显得神思纵横：

乐府只传横吹好，琵琶写出关山道。羁雁出塞绕黄云，边马仰天嘶白草。明妃愁中汉使回，蔡琰愁处胡笳哀。鬼神知妙欲收响，阴风切切四面来。李陵寄书别苏武，自有生人无此苦。当时若值霍骠姚，灭尽乌孙夺公主。（《刘禅奴弹琵琶歌》）

羊士谔《夜听琵琶三首》：

掩抑危弦咽又通，朔云边月想朦胧。当时谁佩将军印，长使蛾眉怨不穷。

一曲徘徊星汉稀，夜兰幽怨重依依。忽似摐金来上马，南枝栖鸟尽惊飞。

破拨声繁恨已长，低鬟敛黛更摧藏。潺湲陇水听难尽，并觉风沙绕杏梁。

唐代以琵琶和胡琴为主导的乐器持续影响下的音乐环境，亦可再举数例：

空余关陇恨，因此代相思。（唐太宗《琵琶》）

虽有相思韵，翻将入塞同。（陈叔达《听邻人琵琶》）

将军曾制曲，司马屡陪观。本是胡中乐，希君马上弹。（李峤《琵琶》）

凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。（岑参《凉州馆中与诸判官夜集》）

万里胡天海寒秋，分明弹出风沙愁。（李群玉《王内人琵琶引》）

琵琶多于饭甑。（《全唐诗》卷八九六《江陵语》，题下注“江陵在唐世号衣冠薮泽，故称云”）

楚妃波浪天南远，蔡女烟沙漠北深。（杨巨源《冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴》）

调弦拂匣倍含情，况复空山秋月明。陇水悲风已呜咽，鹍鸡别鹤更凄清。将军塞外多奇操，中散林间有正声。（司马逸客《雅琴篇》）

胡琴、琵琶乐器代表了唐代音乐环境中边塞和异域乐器的典型风貌。除此之外，尚有觱篥、羯鼓以及更早传入的胡笳、胡角、羌笛等边塞异域乐器，均有大量的相关诗文涉及到边塞诗。边塞和异域乐器继续影响唐代文艺环境的整体风貌。

二、大曲与边塞诗

大曲是唐代活生生的音乐形态。来自边地的唐代新生大曲，与边塞和异域乐器结合，为边塞诗的继续繁荣提供着新的文艺土壤。

洪迈《容斋随笔》云：“今乐府所传大曲，皆出于唐。而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。《凉州》今转为《梁州》，唐人已多误用。其实从西凉府来也。凡此诸曲，唯《伊》《凉》最著。唐诗词称之极多，聊纪十数联，以资谈助。如‘老去将何散旅愁，新教小玉唱《伊州》’‘求守管弦声款逐，侧商调里唱《伊州》’‘钿蝉金雁皆零落，一曲《伊州》泪万行’‘公子邀欢月满楼，双成揭调唱《伊州》’‘赚杀唱歌楼上女，《伊州》误作《石州》声’‘胡部笙歌西部头，梨园弟子和《凉州》’‘唱得《凉州》意外声，旧人空数米嘉荣’‘霓裳奏罢唱《梁州》，红袖斜翻翠黛愁’‘行人夜上西城宿，听唱《凉州》双管逐’‘丞相新裁别离曲，声声飞出旧《凉州》’‘只愁拍尽《凉州》杖，画出风雷是拨声’‘一曲《凉州》今不清，边风萧飒动江城’‘满眼由来是旧人，那堪更奏《梁州》曲’‘昨夜蕃军报国仇，沙州都护破梁州’‘边将皆承主恩泽，无人解道取凉州’。皆王建、张祜、刘禹锡、王昌龄、高骈、温庭筠、张籍诸人诗也。”⑬

《伊州》大曲和《凉州》大曲，为唐代最为著名的两个大曲，这两个来自西域的大曲，对唐代边塞诗的持续繁荣均有极大影响。其中，《伊州歌》的影响偏重于“闺怨”一派，而《凉州词》则偏于铿锵豪放的风格。

《乐府诗集·近代曲辞》之《伊州》题解引《乐苑》曰：“《伊州》，商调曲，西州节度使盖嘉运所进也。”[14]观《乐府诗集》所录《伊州》歌五遍、入破五遍，其总体风格偏于优美，尤其入破第四、第五，已经全似玉台体五言诗，如“闺中红粉态，陌上看花人”，可猜测其音乐风格接近柔缓舒和，其歌第三云：

闻道黄花戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。[15]

这是对沈佺期五律《杂诗》片段截取后的翻唱版。亦与“闺怨体”边塞诗的风格一致。然其入破第二、第三则相对稍振：

长安二月柳依依，西山流沙路渐微。阏氏山上春光少，相府庭边驿使稀。

三秋大漠冷溪山，八月严霜变草颜。卷旆风行宵渡碛，衔枚电扫晓应还。

春景、秋景的描绘当与清商乐风格的边塞诗相近。王小盾《唐大曲及其基本结构类型》中列《伊州》曲制度有“急”“慢”二种，“慢曲子单遍至少有十八拍或十八乐句，急曲子单遍至少有十二拍或十二乐句。”[16]以上二诗应为《伊州》之急遍。而《伊州》歌还有哀伤的音乐特性，许浑《吴门送振武李从事》诗中有“晚促离筵醉玉缸，《伊州》一曲泪双双”之句。

与《伊州》大曲相比，《凉州》大曲可谓豪放之音。《乐府诗集》卷七十九云：“《乐苑》曰：‘《凉州》，宫调曲。开元中，西凉府都督郭知运进。’《乐府杂录》曰：‘《梁州曲》，本在正宫调中，有大遍小遍。至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调，初进曲在玉宸殿，故有此名。合诸乐即黄钟宫调也。’张同《幽闲鼓吹》曰：‘段和尚善琵琶，自制《西凉州》。后传康昆仑，即《道调凉州》也，亦谓之《新凉州》云’。”元稹《琵琶歌》云“凉州大遍最豪嘈”，张祜《王家琵琶》：“金屑檀槽玉腕明，子弦轻撚为多情。只愁拍尽《凉州破》，画出风雷是拨声。”都说明《凉州》大曲节奏急迫，中有激昂发越之声。张乔《宴边将》：“一曲《梁州》金石清，边风萧飒动江城。座中有老沙场客，横笛休吹《塞上》声。”可见宴会之中亦常奏《凉州》大曲。而王翰著名的《凉州词》，即作于宴会场合之中：

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。

首句是写酒宴的场面，诗人在宴饮之际，听到了《凉州》大曲之中最为嚎嘈的一遍，繁声切切相催（“催”为大曲的术语，“马上”是琵琶最初的演奏形态（“琵琶马上之乐也”），所以，整个诗前二句都是在说宴会场合听到了嚎嘈急切的《凉州》曲，而诗人因这种音乐的感染，产生了后二句的联想：仿佛自己身处战场，身同士卒，然而自己这样一副醉态，不胜戎装，无法参加战斗。但是即便是不能参加战斗又何妨，古来征战的士兵有几人能够保全生命归还呢？这种看似豪放却包含悲慨的经典名句实际上来源于大曲音乐的听觉感染和想象，足见音乐对文学诗思影响的深度。

《凉州》大曲以其强烈的感染力，在民间以摘遍的形式流传很广，而且乐曲亦有了新变，但大致以胡乐铿锵激昂的风格为主。这种主要风格形成了类似于词调的小单元乐曲，即为诗人广泛填写的《凉州词》的音乐母体。《凉州》摘遍可以是琵琶（或胡琴）和羌笛共同演奏（据白居易诗“促张弦柱吹高管”），也可以是羌笛独奏（据张祜诗“道调《梁州》急遍吹”）。故而在唐诗中，七言绝句体的《凉州词》，其文学风貌完全是在胡乐铿锵激昂的旋律激荡之下形成的：

国使翩翩随旆旌，陇西岐路足荒城。毡裘牧马胡雏小，日暮蕃歌三两声。

边城暮雨雁飞低，芦笋初生渐欲齐。无数铃声遥过碛，应驮白练到安西。

古镇城门白碛开，胡兵往往傍沙堆。巡边使客行应早，每待平安火到来。

凤林关里水东流，白草黄榆六十秋。边

将皆承主恩泽，无人解道取凉州。

昨夜蕃兵报国仇，沙州都护破凉州。黄河九曲今归汉，塞外纵横战血流。

浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。胡地迢迢三万里，那堪马上送明君。

异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。坐看今夜关山月，思杀边城游侠儿。

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关。

单于北望拂云堆，杀马登坛祭几回。汉家天子今神武，不肯和亲归去来。

本文故意隐去作者，实际上是想说明作为声诗的《凉州词》，所应用的途径是流传于乐器和歌曲之中的歌辞。其创作的方式类似于倚声填词，其对边塞异域的风物描写来源于音乐想象。

除了《伊州》《凉州》大曲之外，尚有其他大曲的单元乐曲也涉及到了胡乐和边声，可能由于乐曲旋律成为法曲之后又综合了江南清商新声的特点，很多带有婉媚的“闺怨”风格。除以上所引，《陆州歌》第四和《簇拍睦州》《石州》外，《柘枝》舞曲、《水调》大曲均有涉及边塞声诗的元素。体现出大曲演奏中的一些相对灵活性和交融特点。当然其中最值得玩味的要属《水调》大曲了。

《水调》本为隋炀帝时歌，唐代新翻为《新水调》，后成为大曲。作为大曲之《新水调》，五遍，前四遍声调铿锵，可视为边塞之音：

平沙落日大荒西，陇上明星高复低。孤山几处看烽火，壮士连营候鼓鞞。歌第一

猛将关西意气多，能骑骏马弄雕戈。金鞍宝铰精神出，笛倚新翻《水调》歌。第二

王孙别上绿珠轮，不羡名公乐此身。户外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人。第三

陇头一段气长秋，举目萧条总是愁。只为征人多下泪，年年添作断肠流。第四

前二首歌辞透露出音乐的雄壮，第三首略微婉转，第四首转入悲切，从歌辞上看，颇类横吹曲《陇头水》的凄怆之音。而第五遍则为柔美的音乐了：“双带仍分影，同心巧结香。不应须换彩，意欲媚浓妆。”这五叠的变化符合唐代大曲“散序”的前奏模式。如果以胡琴琵琶来作为“散序”的演奏乐器，那么整首大曲的音乐风格就会明显带有异域特色，那么相匹配的歌辞风格自然为边塞诗了。可见，在唐代边疆大曲流行的大环境下，本土音乐的演奏形态也发生了向异域边疆大曲靠拢或因之改弦更张的变化。我们认为，这是本土音乐的异域化转变，这种转变，必然使得相应的歌辞出现乐府边塞诗。例如陈陶《水调词十首》：

黠虏迢迢未肯和，五陵年少重横戈。谁家不结空闺恨，玉箸阑干妾最多。

羽管慵调怨别离，西园新月伴愁眉。容华不分随年去，独有妆楼明镜知。

忆饯良人玉塞行，梨花三见换啼莺。边场岂得胜闺阁，莫逞雕弓过一生。

惆怅江南早雁飞，年年辛苦寄寒衣。征人岂不思乡国，只是皇恩未放归。

水阁莲开燕引雏，朝朝攀折望金吾。闻道碛西春不到，花时还忆故园无。

自从清野戍辽东，舞袖香销罗幌空。几度长安发梅柳，节旄零落不成功。

长夜孤眠倦锦衾，秦楼霜月苦边心。征衣一倍装绵厚，犹虑交河雪冻深。

瀚海长征古别离，华山归马是何时。仍闻万乘尊犹屈，装束千娇嫁郅支。

沙塞依稀落日边，寒宵魂梦怯山川。离居渐觉笙歌懒，君逐嫖姚已十年。

万里轮台音信稀，传闻移帐护金微。会须麟阁留踪迹，不斩天骄莫议归。

这十首声诗几乎全是边塞诗。从上文分析可见，这十首诗定然是以大曲《水调》之边塞之音的“散序”为音乐母体，为大曲《水调》的演奏服务，并不是以五言的本色调为依傍。

白居易《听歌六绝句·水调》云“五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人”，可以想见大曲《水调》新翻的铿锵雄壮之音并不让诗人特别欣赏，反而是“五言一遍”最为悲切感人。大曲《水调》入破后，前四遍声诗

也是具有边塞诗的风格，而第五则作儿女怨慕之情，第六彻则回归五言“闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望君门”。五言诗中的哀怨是《水调》音乐的本色，然其所加入的边塞风格并未消亡，在大型的演奏场合（如宫廷）依然会促进边塞声诗的形成。

《柘枝》舞曲，学界多认为出于南诏，分健舞、软舞二种[17]。唐代软舞的《柘枝》非常流行，刘禹锡《观柘枝舞》云“燕秦有旧曲，淮南多冶词”；《和乐天柘枝》云“鼓催残拍腰身软”，可见到了中唐，《柘枝》的音乐风格和舞蹈风格均已新变为轻柔靡冶之状了，故而引起诗人“却赴襄王梦里期”（张祜《观杨瑗柘枝》）的香艳遐思，婉约一派的《柘枝词》在《全唐诗》中很多见。而健舞的《柘枝》旧曲则对边塞诗的生成提供过相当的动力。如《乐府诗集》卷五十六所录《柘枝词》本辞，即是一首边塞诗：

> 将军奉命即须行，塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。

实际上，《柘枝》舞的风格由健舞转为软舞，首先是音乐调性改变，是《柘枝曲》由羽调降为商调、宫调，慷慨之音不复存在的结果。而当羽调、商调的健舞因不适合女乐表演被剔除之后，唯独剩下的舞蹈便是唐人诗文中描写的明媚软舞了。上文已经指出“南蛮乐”使用羯鼓，《柘枝》舞的主要乐器当亦如是，章孝标《柘枝》云“柘枝初出鼓声招”、张祜《池州周员外出柘枝》云“锦靴行踏鼓声来”，均可证。如果大曲《柘枝》先奏羽调，而后降为商调，而后再次扬调为角调，如此排遍，就可以生成《乐府诗集》卷五十六所录薛能的三首《柘枝词》了：

> 同营三十万，震鼓伐西羌。战血黏秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。
>
> 悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。
>
> 意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。

这三首《柘枝词》前两首是伴乐，后一首应该是伴舞。故而这三首表面上看来风格极为割裂的《柘枝词》，实际上则是音乐变化的真实反映。羽调慷慨，故第一首“震鼓伐西羌”意气豪迈；商调萧飒，故云“飒飒贰师还”；而最后一首正是《柘枝》再扬为角调之后，给人以春风和煦的明媚想象，舞女登场，满堂皆欢。

南诏传入的舞曲除了《柘枝》外，尚有《盖罗缝》。任半塘《唐声诗》（下编）考《盖罗缝》曲云：“唐教坊曲，始于玄宗天宝七、八两载间。南诏王阁罗凤名之转音。别写作《合罗缝》《閤罗缝》《阁罗缝》，又称《罗凤曲》。”[18]

《盖罗缝》本应为一首赞颂南诏首领阁罗凤的舞曲，唐代教坊演奏的可能是其片段或摘遍。其风格与健舞的《柘枝》类似，故其音乐的配对歌辞也是边塞诗。《乐府诗集》录其歌辞二首，也是将具有边塞风格的绝句作为演奏歌辞。其一云：“秦时明月汉时关，万里征人尚未还。但愿龙庭神将在，不教胡马渡阴山”，此翻唱王昌龄《出塞》；其二云“音书杜绝白狼西，桃李无颜黄鸟啼。寒鸟春深归去尽，出门肠断草萋萋”，为王昌龄《春怨》，皆为边塞诗和。其二具有闺怨风味。我们认为，这两首因《盖罗缝》乐曲不同章节的音乐风格的不同而采用王昌龄两首风格匹配的绝句入乐，其他诗人的边塞诗作亦可同理参酌配奏。

本文还想说明，大曲作为唐代典型的音乐形态，其流传颇为广泛。而诗人倚声填写的大曲摘遍的声诗，作为一个小小的音乐单元，很有可能并不以大曲的名称来命名作品，而是简单标以《出塞》《入塞》《塞上》《塞下》等曲名就可以了。大曲也是采摘这样的声诗入乐的。并非《伊州》之曲要专用《伊州》之辞，而更并非《伊州》之辞不可以唱《凉州》《石州》。这种灵活出入式的边塞诗配边声大曲的特点，在唐代非常普遍。

另外，唐代音乐环境还有一个特点，即大量的胡笳胡角横吹曲写入琴曲，这也是本土乐器受异域音乐风格的影响而改弦更张的事实。其中最为重要的是大曲琴歌《胡笳》和大曲琴歌《昭君》的形成。王小盾《〈胡笳十八拍〉与琴歌》指出“到

了晋代，琴曲《胡笳》始称为‘曲’和‘弄’。这意味着它有了确定的主题，称为固定的琴曲曲目。晋刘琨所作的《胡笳五弄》，包括《登陇》《望秦》《竹吟风》《哀松露》《悲汉月》五曲。根据《幽兰》谱，可以知道这五个曲目一直流传至唐。《乐府诗集》载有南朝宋吴迈远、梁陶弘景、江洪的四首《胡笳曲》琴歌辞，它们或写边地怀乡，或咏边城兵将，主题一致，应当是配合《胡笳五弄》的。唐人咏《胡笳曲》有云‘出塞入塞之声’，‘南看汉月双眼明’。这也表明唐代《胡笳曲》同《胡笳五弄》的源流关系。”[19]该文指出四弄的《胡笳明君》为《上舞》《下舞》《上间弦》《下间弦》；五弄的《胡笳明君》为《辞汉》《跨鞍》《望乡》《奔云》《入林》。该文强调五弄的《明君别》，而对《琴集》所云“《明君》三百余弄，其善者四焉”的四弄《胡笳明君》，则有所忽视。本文认为，《上舞》《下舞》《上间弦》《下间弦》四弄的《胡笳明君》，以及宋吴迈远、梁陶弘景、江洪的四首《胡笳曲》琴歌辞，很有可能就是唐代新生的《塞上曲》《塞下曲》二曲的原型。《上舞》《下舞》《上间弦》《下间弦》四弄，实际上应当是弹琴的方式，当然也有可能是琵琶。“四弄”以其最为强烈的感染力最终独立出来，成为唐代具有异域和边塞风情的经典流行曲目。

三、边塞诗“亲历边塞”之外的“想象边塞”

初盛唐时代，唐代对外战争频繁，边塞诗反映现实战争的作品较多，而且诗人出塞、游边的机会也多。因此盛唐边塞诗中以高适、岑参为代表的“亲历边塞”写作是具有时代性的，没有亲历边塞的诗人受到这些人的带动，李白、杜甫的一些边塞诗作也是如此。这一点陈铁民先生《关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣》一文所论诚然。但是，如果仅仅以“亲历边塞”写作对没有亲历边塞的诗人的带动以及所谓的文学惯性来解释边塞诗繁荣的全部原因，本文认为是片面的。

首先，即使在文人出塞经历较多的初盛唐时代，乐府边塞诗自身的艺术规律也是持续存在的。例如上文提及陈铁民《关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣》一文言“郭震，累任边帅，有《塞上》诗传世”，显然，该文认为郭震（元振）创作《塞上》与其累任边帅有直接关系，但我们通过分析这首作品，就会明显看出，其反映现实边塞的特征远远小于其音乐想象的特征：

> 塞外虏尘飞，频年出武威。死生随玉剑，辛苦向金微。久戍人将老，长征马不肥。仍闻酒泉郡，已合数重围。[20]

据《旧唐书·郭元振传》，郭元振受则天知名，即充使聘吐蕃，时吐蕃请和，郭元振以离间之计除掉吐蕃大将论钦陵，大足元年（701）迁凉州都督、陇右诸军州大使。“在凉州五年，夷夏畏慕，令行禁止，牛羊被野，路不拾遗”。[21]但是我们分析诗中的文辞，则体现出明显的凄苦之色。郭元振在凉州五年，并无酒泉被围的历史真实事件，也无“死生随玉剑，辛苦向金微”的历史背景。那么这些词语是如何来的呢？我们认为，此首《塞上》是一首诗人借助具有边塞和异域风情的音乐（或即《塞上曲》）而创作的乐府边塞诗，与诗人实际的边塞经历无关。并且这首诗也作为此种边塞和异域音乐的演奏歌辞长期存在。《全唐诗·杂曲歌辞》中收录大量被应用于乐府演奏的边塞诗，其中郭元振这首诗即被以《征步郎》之曲名收入前四句。

其次，唐代音乐艺术空前繁荣，大量胡乐和胡人乐师来到内地，其音乐演奏亦广受欢迎。这样的音乐环境，促使了诗人在听到羌笛、胡笳、琵琶等乐曲演奏的具有边塞和异域风情的音乐之后，不论身在何处，往往会情不自禁地联想到边塞和战争，写出与之相关的诗句，使得即使歌舞宴会的场面也会出现想象边塞之辞。这种音乐文化的持续带动，比文人出塞写作的持续带动，其感染力更深更持久。我们略举数例：

> 辽东小妇年十五，惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声，使我三军泪如雨。（李颀《古意》）

> 可怜新管清且悲，一曲风飘海头满。海树萧索天雨霜，管声寥亮月苍苍。白狼河北堪愁恨，玄兔城南皆断肠。（岑参《裴将军宅

芦管歌》)

横笛怨江月,扁舟何处寻。声长楚山外,曲绕胡关深。(王昌龄《江上闻笛》)

自有金笳引,能沾出塞衣。听临关月苦,清入海风微。(王昌龄《胡笳曲》)

独把《梁州》凡几拍,风沙对面胡秦隔。听中忘却前溪碧,醉后犹疑边草白。(顾况《李湖州孺人弹筝歌》)

幽咽新芦管,凄凉古竹枝。似临猿峡唱,疑在雁门吹。……屈原收泪夜,苏武断肠时。(白居易《听芦管》)

毡帐胡琴出塞曲,兰塘越棹弄潮声。何言此处同风月,蓟北江南万里情。(白居易《池边即事》)

我乡安在长城窟,闻君虏奏心飘忽。何时窄袖短貂裘,胭脂山下弯明月。(元稹《小胡笳引》)

何处金笳月里悲,悠悠边客梦先知。单于城下关山曲,今日中原总解吹。(武元衡《汴河闻笳》)

座中为我奏此曲,满堂萧瑟如穷边。第一第二拍,泪尽蛾眉没蕃客。更闻出塞入塞声,穹庐毡帐难为情。胡天雨雪四时下,五月不曾芳草生。(戎昱《听杜山人弹胡笳》)

无端更唱《关山曲》,不是征人亦泪流。(王表《成德乐》)

行追赤岭千山外,坐想黄河一曲流。日暮岂堪征妇怨,路傍能结旅人愁。(薛逢《醉中闻甘州》)

随着中唐以来边地日蹙,文人游边也不可能深入汉代边塞故地,而边塞诗中大量的此类书写,均来自于音乐想象而非现实。唐代边塞诗的繁荣,我们认为是"亲历边塞"和"想象边塞"共同创造的繁荣。我们将唐代音乐环境与唐代乐府边塞诗的结合考察,就会发现除了文学直接反映现实生活之外,另有文学与音乐长期共存的生态环境对文学创作的直接影响。

唐代边塞诗的创作者,有大量诗人没有亲临过边塞,但是他们借助边塞异域音乐的艺术想象,创作了大量的边塞诗。这类具有乐府演奏性质和音乐想象性质的边塞诗直接生成于唐代特有的音乐环境。"想象边塞"是"亲历边塞"之外,促进唐代边塞诗繁荣的第二引擎。"丝绸之路"传入的胡琴、琵琶等异域乐器以及边疆内外进献的《凉州》《伊州》《石州》《柘枝》等大曲,加之中原的乐器如琴、本土音乐如《水调》所沾染的边塞和异域音乐的风气,都为唐代乐府边塞诗的繁荣提供了持续的生成性文艺土壤。借助音乐环境来"想象边塞"的边塞诗,构成了唐代边塞诗的半壁江山。

注释:

①②陈铁民《关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣——兼与戴伟华同志商榷》,《文学遗产》2002年第3期。陈文统计了初盛唐71位诗人,有35位有出塞经历。对于中晚唐的数据尚无统计,据笔者粗略统计,中晚唐创作边塞诗的诗人近200人,能从诗歌作品中分析出有出边塞经历者和赠别友人出塞者98人。

③④岸边成雄《唐代音乐史的研究》上册,梁在平、黄志炯译,台湾中华书局1973年版,第14页。关于唐代的乐工的情况,详参岸边成雄《唐代音乐史的研究》,第21-32页。

⑤王琦等评注《三家评注李长吉歌诗》卷三,《感春》诗,上海古籍出版社1998年版,第115-116页。

⑥林谦三《东亚乐器考》,第三章《弦乐器》第15小节《唐代胡琴的名称》一文,音乐出版社1962年版,第254-256页。

⑦⑧⑲彭定求等编《全唐诗》卷一百四十八、卷五百三十八、卷六十六,中华书局1960年版,第1505页、第6139页、第756页。本文所引唐诗出《全唐诗》皆据此,不一一注。

⑨仇兆鳌《杜诗详注》卷十七,中华书局点校本1979年版,第1815-1816页。

⑩杜佑《通典》卷一百四十六《乐六》,中华书局点校本1998年版,第3723-3726页。

⑪⑰任半塘《唐声诗》(上编),上海古籍出版社1982年版,第31-32页、第506-507页。

⑫洪迈《容斋随笔》卷十四第14则《大曲伊凉》,中华书局点校本2005年版,第186页。

⑬⑭郭茂倩《乐府诗集》卷七十九、卷七十九,中华书局

点校本 1979 年版，第 1119 页、第 1115 页。以下引乐府诗皆据此，不一一注明。

⑮王小盾《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社 2012 年版，第 255 页。

⑯王小盾《唐代大曲及其基本结构类型》介绍《柘枝》云："源出南诏。入羽调、商调、宫调。摘遍辞存五言六句、五言八句、'七五五七'三体。有解曲，用《浑脱》解。有急遍、慢遍之分，急遍作《耶婆色鸡》解曲。舞有健舞、软舞二种，软舞常用二女童对舞。其事屡见于唐人诗文，有《屈柘》《屈枝柘》《握柘辞》《掘柘辞》《播柘辞》等别名"，参《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社 2012 年版，第 257 页。按，柘枝曲另有出自西域石国的说法，但从唐诗中描写有关柘枝的诗来看，笔者更倾向于出自南诏之说。

⑱王小盾《〈胡笳十八拍〉与琴歌》，《古典文学知识》1995 年第 5 期，第 105 页。

⑳刘昫等撰《旧唐书》卷九十七，中华书局 1975 年版，第 3044 页。

# The music environment and the posterity to Frontier poetry of Tang dynasty: Concurrently on the "frontier imagination" besides "frontier experience"

TAO Cheng - tao

(literature college of Northwest University; Xi'an shannxi; 710127)

**Abstract:** The prosperity of the Frontier Poetry had been focused on social reality factors and the frontier experience of poets, but Ignore the music environment of Tang. The connection between Frontier Poetry and Frontier music is clear. The music of the Tang was distinguished by the income of the Huqin (胡琴) and Pipa (lute; 琵琶) from the Silk - road which were used in tandem with previously imported instruments like the Hujia (胡笳), Hujiao (胡角), and Qiangdi (羌笛). This musical background influenced poets'creative imaginations and led, with the use of the Qin to play Hujia melodies, to the development of the Great Symphonies (Daqu; 大曲), such as those of Yi - zhou (伊州), Liang - zhou (凉州), Mu - zhou (睦州), Shi - zhou (石州), Shui - tone (水调) and Zhe - zhi (柘枝). Throughout this process, the musical environment continued to develop, and this kept frontier poetry vital and spurred the development of Tang dynasty New Yuefu. Poets borrowed music's ability to conjure the imagination in order to write Frontier poetry. Besides "frontier experience", the "frontier imagination" is a very important path to the prosperity of Frontier poetry.

**Key words:** Tang; musical imagination; Frontier poetry

责任编辑　贾兵